في نقد النقد

النقد الدرامي الأكاديمي وعي المطابقة

(الجميل والجليل في الدراما) أنموذجا

أ.م.د. محمد أبو خضير
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل

المقدمة

يحاير الخطاب النقدي في ماهيته النظرية والإجرائية ومشهدية (الابستيم) وتصويتاته في لوح الكائن الوجودي. ويأتي التكوكب هذا محايثاً لمحمولات الخطاب النقدي بإعتباره خطاباً (أبستمولوجيا) له مقدراته في إستدعاء ضروب وأنماط من المعرفة السابقة والمحائية. وفي مسار ظهور ومعرفة النص الدرامي أو/ وخطاب العرض في مشهدية الثقافة العربية في أواسط القرن التاسع عشر. ثمة ثنائية تألفت بها ثنائية النص/ العرض والخطاب النقدي في أخذهما بالإجماع الذوقي والتعبيري وفق آليات (التواصل) وخصائصه المشترطة (بوجود شخصين موجودين بالفعل ويعرف أحدهما بوجود الآخر وهو ما يمايز التواصل عن التلقي والإستقبال)[1] إذ يشترط المرسل نسقاً ثقافياً وذوقياً يسوق المتلقي (المتفرج) الى معاينة قائمة في جوف التأريخ والموروث الثقافي وتشكلات الواقع الساسيو – ثقافي. وبتنامي معطيات التشكلات الجمالية المحدثة للنص/ أو/ والعرض وبأثر إنفتاح الدراما العربية على جملة إتجاهات تعبيرية وإتصالية ودلالية راشحة والثقافة الجمالية لدى (الآخر) (الغربي) وما تحمله هذه الرفقة (معرفة/ نقد) من تعاكس في إبراز الوقائع الحياتية للذات الإنسانية، كان وفود الإتجاهات الإخراجية والتأليفية مدعاة أيضاً لوفود القرين النقدي المنهجي فليس للمؤلف أو/ والمخرج أن يتعاطى طروحات النص الواقعي أو التعبيري مثلاً دون إستدعاء للتعريشة المعرفية والفنية للمقولات الماركسية أو الظاهراتية. وهو ما فتح مسلكاً منهجياً ورؤيوياً للذات المرسلة (مؤلف/ أو/ ومخرج) ومتلقية (الناقد) لتخليق فضاء مفصلي متحرك يؤشر به الناقد موجهات النص أو/ و العرض وفق أرومة وطروس الإتجاه النصي الدرامي أو/ و/ شبكة العرض ومنظومته الدلالية... على إن الحضور التجريبي والطليعي وما دفعت به مقولات الإتجاهات الحداثوية وما بعد الحداثوية وتسللاتها الى بطانة النص أو/ العرض فتح آفاقاً إبستومولوجية أكثر شمولية في إستقبال النص/ أو/ العرض. فالدلالات في شتات أبوي معرفي. والهجنة (هوية) النص والمركز في إقصاء إزاء الهامش (المترفع) الى فضاء ومنصة المتن الى حين ما. وهذا الحراك في اطاحته بالمكونات (السيمترية) صوغ للمنهج النقدي (حرية) الإستبدال والمبادلة مع النص/ أو/ العرض بمرونة لا تعتد كثيراً بالمقولات التي وثبت بها النصوص الى مقصورة الإستقبال. وذلك ما أتاح للخطاب النقدي ومنهجياته التحرر من (الثابت) النظري/ الإجرائي الى (المتحول) المعرفي فالمنهج النقدي في ملاحقه للقيم والبنى الجمالية والفنية وتجادلاتها في المشهد المعرفي عبر قراءة وتحليل ماهية النص أو/ العرض الأكثر إستجابة وإستشرافاً لمعطيات التغيير والتطويع. و(الحكم النقدي) وفق ذلك وتأسيساً عليه له إستنفاذه للجهد الإجرائي في عرض وتدوين الدوافع والمسوغات التي تصير من الوحدة النصية أو/ و العَرضية (بفتح العين) مطلباً جوهرياً أو محددات الوجهة التي تتخذها الماهية الأحادية بعيداً عن مقولات التاريخ والإنطباع الذاتي كما يراها (ماثيو أرلوند) في تأكيده لموضوعية الفعالية النقدية.. فالناقد عنده (يجب أن يسقط من إعتباره نوعين من المقاييس التي يحكم بها على الأعمال الأدبية (أما النوع الأول فهو الذي يسميه بالقياس التأريخي، وأما أنوع الثاني، فهو الذي يسميه بالمقياس الشخصي)[2] . إن الماهية النصية للدراما بمحمولاتها المعرفية وما يدخره خطاب العرض من تناسل

علاماتي مسوغ ناجز لتنوع المناهج النقدية وتعددها. إضافة الى التغيرات البارقة للعلوم الإنسانية الحاضرة في متن النصوص والعروض وفر مهاداً وطرقاً للبحث من نظريات الدراما/ أو/ العرض. ومن بعد إستجابة الخطاب النقدي لها ذلك إن الإحاطة بالنص الدرامي أو/ و العرض لا تكون شاملة إلا في ضوء إنفتاح زوايا النظر المنهجي وتواصلات البنى الجمالية بنظم العلامات والعلامات والتمرحلات الثقافية ومراعاة إشتراطات نسق القراءة والمتلقي. وهو مدعاة لحراك المناهج النقدية في أشواطها التأريخية. فالنص الدرامي أو/ و العرض المسرحي حاضنة معرفية لا تكتسب ماهيتها من ابعاد التسجيل والتوثيق، لتكون من بعد حقائق مطلقة . بل هي أو/ و هو عالم عرضي/ إحتمالي بنظم مشرعة للوافدات المعرفية عموماً.

إن للخطاب النقدي حتمية تقبل وفحص مقولات النص أو/ و العرض تلك وملاحقته وفق تحولاته وتدشيناته وإجتراحاته التجريبية، وتحت وطأة صيرورة النص أو/ و العرض فلا بد من وفرة معطيات جذرية لإستقبال رسالة النص أو/ و العرض تتشارك بها وتتعابر ومستترات المرسل (المؤلف) أو/ و (المخرج). وفي العادة ما تكون تلكم المعطيات منظومة أفكار تحكم وتنظم بروتوكولات التراسل والتلقي. وليس الهدف النهائي هو تقويس الحقيقة النصية أو/ و العرضية. بل هو تقشير الرسائل تلك وفق منهج بذاته. ولنا في تنوع المناهج النقدية فرصة للإشتباك مع النص/ أو/ و العرض وما تحمله معطياتهما. فثمة مناهج تتشاغل بموضوعية/ خارجية وحواف ساسيولوجية للرسالة. وأخرى تدهم حواضن وأروقة داخلية/ شكلية وغيرها في المناهج المعروفة.

والأهم من كل ذلك إن منظومة الإتجاهات النقدية في متابعة ورصد لفضاءات النص/ أو/ العرض و (ليبرالتيه) بطريقة ما تؤشر ملامح وبنى وأفكار الرسالة الجمالية. دون تكبيل أحادي/ إستبدادي/ وثوقي يؤمم الرسالة لذات المنهج. إذ تتبدى فعالية المنهج هنا بأنه (طريق نصل من خلالها وبها الى نتيجة معينة، حتى وإن كانت هذه الطريق لم تتحدد من قبل تحديداً إرادياً ومتروياً)[٣].

ويترشح من التعريف أعلاه سعة فضاءات المنهج – أي منهج – لتقبل أو إستضافة مصوتات منهج آخر من حاضنته الإبستمولوجية، فالمنهج الشكلاني – له بعض تشاركاته– بوعي أو دون وعي، ومنهج آخر مجاور ولا يهدف هذا الأمر الى تبني منهجاً تكاملياً بما عرف عنه من (تلفيق) منهجي (إصلاحي)– بقدر ما يتيح هامشاً مفصلياً لأن يعلن الخطاب النقدي ما أسماه (إدوارد سعيد) – بالتبني– بديلاً للبنوة الأحادية الأدبي كونه ظاهرة في العالم تقع في شبكة من البنى اللاأدبي واللامعياري واللاتقليدي)[٤].

وبذلك فليس ثمة منهج أو إتجاه أو مدرسة نقدية لها أحقية القبض الوثوقي على ما يعرف بـ (الأساسوية أو الجوهرانية dationalism) التي تسعى الوصول الى (الإحاطة الشاملة والأساسية بموضوع من الموضوعات)[٥] . وعلى وفق ما تقدم تتأسس مشكلة البحث في التساؤل عن قدرة الخطاب النقدي الدرامي الأكاديمي على الجمع النظري والإجرائي بين إصول وإجرائية البحث العلمي الضابطه والمنهج النقدي والنظرية الجمالية أو الفنية أو الأدبية ؟ وما يعرف عنها من حراك ؟

هدف البحث

تأشير الحراك المعرفي للخطاب النقدي الدرامي الأكاديمي وفق التشكلات التجريبية والطليعه للنص/ أو/ والعرض.

أهمية البحث والحاجة أليه

١ــ يمثل محاولة لرصد الخطاب النقدي كونه خطاباً معرفياً خارج أطر الإنطباع والتقويم والمعيارية.

٢ــ يفيد البحث المهتمين بالشأن النقدي داخل فضاءات المختبر الأكاديمي والمعنيين بالنقد.

منهج البحث

إعتمد البحث آليات المنهج التحليلي.

– الدراسات السابقة

– دراسة الجنابي: إطروحة الدكتوراه الموسومة (مناهج النقد المسرحي في العراق– دراسة في نقد النقد)[٦] يقوم البحث على خمسة فصول:

تناول الفصل الأول مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وأهدافه وحدوده ونهجه مع تحديد المصطلحات. وأخذ الفصل الثاني بمسرد تاريخي بدءاً من الغارقة وصولاً الى المناهج النقدية الحديثة وإنفتح الفصل الثاني على إجراءات البحث ممثلة بمجموعة من النصوص النقدية العراقية شملت بعضها نقاد أكاديميين مثل (د.علي جواد الطاهر، د. جميل نصيف. د. عقيل مهدي، ثامر مهدي، عواد علي، باسم الأعسم) إذ تم إحالتهم الى المناهج التي أعتمدها الباحث وهي:

١ــ المنهج الخارجي

٢ــ المنهج الداخلي

٣ــ المنهج التكاملي

وخلص البحث الى نتائج واستنتاجات وتوصيات ونجد إن الباحث (الجنابي) لم يشتبك مع ناقد بذاته ونص بعينه فثمة شمولية لنصوص هي سلسلة النقد الصحفي أو مقالات نقدية بعيدة عن الإداء البحثي والأكاديمي. وبحثنا القائم على الإشتباك ومنجز ناقد بذاته وهو ما يمايزه.

– في النقد الحواري – النقد الأكاديمي: وعي المطابقة

في منجزه النقدي (الجميل والجليل في الدراما)[٧] يقدم الناقد (د. باسم الأعسم) مسايرة تاريخية لمفهومي الجميل والجليل) لدى مجموعة فلاسفة (لونجينوس/ سقراط/ إفلاطون/ أرسطو/ إفلوطين/ ديكارت/ كانت/ شيلر/ شوبنهاور/ فيورباخ/ تشرنشفسكي/ ديدور/ بلينسكي/ لسينج/ هيجل/ بيرك/ التوحيدي/ الفارابي) علماً إن الناقد رغم تعدد رؤية الفلاسفة في ما يخص ثنائية (الجميل/ الجليل) فأنه رهين مقولات (كانت/ شوبنهاور/ بيرك/ شيلر) فيما يخص مفهوم (الجليل) تحديداً. متخذاً تلك المقولات هادياً بحثياً كونها (حقائق) مركوزه لا يطالها الحراك المفاهيمي والإجرائي. الأمر الذي أحدث تقاطعاً وفجوة بين الفكرة ومثالها ، فالحقائق المقرورة لا يستجيب لها فضاء البحث في أي عرض من العروض التي عده عروضاً تجريبية. ويعرج الناقد وفق آلية مثالية عرفتها النصوص الفقهية والشرعية في (إرجاع الحاضر الى الغائب) فحضور الآلهة وأنصاف الآلهة لها عند المتلقي الإغريقي حضور مفزع كما يراه الناقد. متناسياً إن عصر الثالوث الإغريقي (أسخيلوس/ سوفوكلس/ يوريبيدس) عصر التحولات الذهنية الإغريقية من (الأسطورة الى العلم) وفق ثوابت قياسية ومعرفية دشنتها الحضارة الإغريقية. ولا يظفر المتلقي في خطاب الناقد إجتراحاً قرائياً يخص موضوعة البحث خارج مقررات تاريخ الدراما والنظريات الأدبية. فما كان في (أفق توقع) المتلقي من إجرائية / تطبيقية لخطاب العرض يصبح محض أحكام قسرية / مجازية متراصفة ، طالما أجهرها الناقد في قراءاته لعروض المسرح العراقي القائمة على بنية التوفيق بين النص والعرض. وفي العادة يسقط الناقد (الأعسم) في مجمل قراءاته لكتاب بذاتهم في تقدم (السابق) على (اللاحق) المفاهيمي والبنائي ، فثمة تمركز لدلالة الفزع والخوف التي تأسست عليها طروحات (كانت) و (شوبنهاور) في نصوص سابقة، وإذا ما كانت للناقد أفقية وأرجحية في ذلك، فإن المتلقي يؤشر إفتقاد الناقد لسند معرفي أو فلسفي للنصوص المنتقاة مستدعياً مفاهيم بذاتها مصرحاً بها عبر مفردات لا يمكن التستر حيال مرجعياتها المختلفة إزاء موضوعة البحث. ومثال ذلك نصوص (شكسبير). فشحة المرجعيات المعرفية المتعاصرة للكاتب وتضببها عند الناقد مسوغاً فورياً لحضور مفاهيم (كانت/ شوبنهاور) اللاحقة لها في وقت أخذت إجرائية الناقد في العصر الإغريقي ظهيرها الفلسفي في الحاضنة المجاورة او اللاحقة نسبياً لها. وكان للناقد فرصة إجرائية مضاعة في إختياراته المتعالية لنصوص التمركز الدرامي، فنص الكاتب (كرستوفر مارلو/ ١٥٦٤ – ١٥٩٣) (ماساة الدكتور فوستس) لها أولوية على بعض نصوص (شكسبير) فيما يعنى بموضوعة البحث، فالفزع والخوف موضع مقايسية وتفضيل للناقد على مساحات لها

تجسياتها للجليل في نصي الإجراء النقدي (ماكبث/ هاملت) فالصحراء في (الملك لير) وحروب وقسوة (ريتشارد الثالث) وجزيرة (بروسبيرو) في (العاصفة) دلالات ذات محمولات (جليلية) لا تخطئها قراءة أي قاريء. فيما إستجاب الناقد (الأعسم) الى حتميات تأريخ الأدب الدرامي حيال نصي (ماكبث/ هاملت) دون التسلل الى نسيجهما الخاص بثنائية (الجميل والجليل) وإن توفر بعض ذلك فلا يتخطى (المسافة الجمالية) بين النص الشكسبيري والمتلقي. وجاءت الكثافة المصدرية لعصر (شكسبير) لتقوض رؤية الناقد عبر شتات الأفكار السابقة واللاحقة مما أوقع الناقد في فخاخ التشويش والإبتعاد عن هدف البحث. فتنصيص الناقد البولوني (يان كوت) يسوق الناقد الى مفهوم (الكرنفال) وسعة تنوعه لفنون الإداء والطقسية ممثلة بنصوص (رابليه) القصصية السابقة نسبياً لنصوص (شكسبير). يقول (كوت) عن (هاملت) (هي دراما المواقف التماثلية. إنها تركيب مرايا، حيث تتعكس (كذا) المشكلة نفسها مأساوياً، عاطفياً، مفارقة) ص/٩٢* . وهو ما يتناص و (كرنفالية) (باختين) حول (الثقافة الشعبية) وما أسماه بـ (الواقعية البشعة) . وفي تقصيه لثنائية (الجميل والجليل) في الدراما الحديثة، يسجل المتلقي جملة تخليطات فالكاتب (أبسن) له شفيعه الأخلاقي والقيمي الجلالي لدى الناقد. ممثلاً بـ (هيراقليط) دون الأخذ بتحولات وجدل الواقع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر !! وما إعتمدته المنظومة المعرفية في تشظيات وإنقطاعات مع مجمل مدخرات التأريخ. فالحاضر مؤشر المنجز وحتمية الذات في صراعاتها مع المجموع والتأريخ والحتمية. ولا يجد المتلقي في إصطفاء الناقد لنص (بيت الدمية) توفيقاً عريضاً، فثمة نصوص حاملة لأرجحية تحليله راشحة لمفهوم (الجليل) مثل (الأشباح/ عندما نبعث نحن الموتى) فالشخوص فيها ذات عقد ساكولوجية متشابكة ومحاطة بدلالات وفضاءات الوهم والخرافة والكبت. أما رؤية الناقد فإنها ذات مسار درامي منمط ومعقّلن وتداخلات متلابسة كما في التنصيص الآتي (حيث يمثل رفض (نورا) وتمردها تسامياً متعالياً Transcendent للفكر الواقعي المجسد في فكر الشخصية ذاتها. إذا ما عرفنا أن الجليل عالمه الفكر الذي يستقرئه المتلقي عبر الفعل الداخلي غير المحسوس الذي يقودنا إليه الفعل الخارجي بحيث يدل عليه – بخاصة – وإن التطهير لدى أبسن ينحو منحى عقلياً). ص/٩٥. ولا يعرف وصل العلاقة بين الجليل والتطهير والعقل ؟ واين هو بيان فعل القراءة لدى الناقد (الأعسم) في أشواط التحولات الدرامية منذ الأغارقة وحتى منجز أبسن ؟ إن الخطاب المسرحي الحداثوي في جوهره ((مع إنهيار هذا العقل الموضوعي ومع الفصل بين العقلانية وتحقيق الذات))[٩]. وللناقد إنتقائيته العشوائية في إستدراج النصوص ليس بهدف التحليل بل لتقويس بعض التنصيصات ذات الموجهات التأريخية والأدبية فهو في تخطي لا نموذج جليلي في نص (الطريق الى دمشق) لـ (سترندبرج) عبر تحولات شخصية (الغريب) بين (العلم) و (اللاهوت) وصعوده الجبل ودخوله (الدير). ويمكن لمتلقي إسقاط وعزل منجز (تشيخوف) و (برخت) من متن البحث. فالناقد يخضعهما لفحص آلي تقليدي متوقفاً عند مفهومات إستهلاكية تخص طبيعة الشخوص وما تشيعه دروس تأريخ الأدب الدرامي مثل الصراع في النص التشيكوفي ومنظومة (برخت) التغريبية متجاوز لنصوص ذات حمولة جليلة جاهرة، كما في ثلاثية (الفريد جاري). وفي مبحث (الجميل والجليل في فلسفة العرض المسرحي) ينزاح المتن الى ماهية مفاهيمية دون تأثير لفعل المتلقي. فخطاب العرض له ترحاله (من النص الى الفعل) (ريكور). إذ تستجمع جملة آراء عائمة حد البداهات والنوافل الجمالية وحاضنتها التقليدية مثل (تستحيل العلاقات اللفظية الى إشارات لا لفظية (سمعية وبصرية وحركية) وتدخل على نص المسرح ومتغيرات جديدة مع مساهمة الممثلين والدراما ومصمم الديكور ومصمم الإضاءة والملحن والموسيقي)ص/١٠٨.

* سيكتف الباحث برقم الصفحة الواردة في متن الكتاب (الجميل والجليل في الدراما).

فلا ميزة بذلك للعرض (الجليلي) وعروض مسرح قرن التاسع عشر فكلاهما في مسار تحويلي من الفضاء الورقي الى الفضاء الحركي !!. وثمة تخليط مفاهيمي وإجرائي من بعد، بين دلالات التشكيلي الجمالي وحضور المعجم السيمياني إذ بات في المألوف المنهجي في فضاء خطاب النقد المحدث الفصل بين السيمياء والجماليات التقليدية فالناقد يستدع منظومة جمالية في متن قراءته السيمائية. حيث تتكرر مفردات (الوحدة ، التأكيد ، التنوع ، الإيحاء ، الجو، الإيقاع ، التوازن ، التتابع ، الثبات ، التناظر) ص١١٠. ويبقى المتلقي في إنتظار إجرائية ما لمفهم الجليل في مسار متن البحث. فالجميل هو قيد الإجراء والتحليل لحضور مرجع النظريات الجمالية. غير إن الجليل في شحة ظاهره عجز الناقد في الإمساك أو الإشارة إليه. وما يزيد من تخليطات الناقد وتكريس الوعي المتعالي والإهتداء بمنظومة (المطابقة) تعليق الناقد لجملة تساؤلات تتسع بها الفجوة المفاهيمية بين ما تفترضه إجرائية البحث والنظريات السائدة لها.

إذ يتساءل الناقد موعداً بالإجابة عنها:

١ــ كيف يبدو العرض المسرحي جميلاً وجليلاً بذات الوقت.

٢ــ ماهي الوسائل الكفيلة بتحقيق هذا المفهوم الإشكالي.

٣ــ هل إن ثمة ثوابت في الجميل والجليل ؟

٤ــ وهل يوجد الجميل في ما هو متناسب في الأجسام والكتل الثابتة منها والمتحركة ؟

٥ــ وما صلة الجميل بالجليل في العرض المسرحي.

٦ــ ما الكيفية التي بموجبها يتم إدراك مفهوم الجميل والجليل في ثنايا العرض المسرحي ؟

٧ــ ولماذا تتباين العروض المسرحية فيما بينها من حيث القيمة الجمالية التي تحقق هذا المفهوم ؟

٨ــ ما اثر التذوق في تقدير الجميل او الجليل على حد سواء ؟

٩ــ ما هي مواصفات العرض المسرحي الجميل والجليل؟ ص/ ١١٢-١١٣.

وتدفع تساؤلات الناقد المتلقي الى تساؤلات بأثر تشابك جملة مفاهيم إذ يمكن التساؤل:

١ــ هل الجليل والجميل قبل ذلك موضع إدراك . فقرة (٢) أم تذوق فقرة (٩).

٢ــ الكيفية التي يتغلب بها الجميل عند الناقد في الفقرة (٤) و (٧) على الجليل.

٣ــ إن المفهوم الإشكالي الفقرة (٣) هو موضع إجابة وفق التنصيصات التي يتبناها الناقد.

ويتخطى الباحث الإجابة عن تساءله في الفقرة (١) لحراجتها الإجرائية. ليجيب بعمومة عن تساءله الفقرة(٢) . وهي إجابة تسكينية وتوفيقية دون تعريشة فلسفية أو عرضية كما يوحي عنوان المبحث (فلسفة العرض). فعنده يرجع ذلك (لأن (الجليل) في ضوء الدراما – عامة – والعرض المسرحي – خاصة – يمثل الكمال الفني والفكري الذي إذا تحقق فأنه سيبعث السمو في عاطفة المتلقي) ص/١١٣. والناقد يقر بآليات التلقي بأنها ذات سمة (حسية/ عاطفية) دون مرجعيات أو مسميات لفعل القراءة ونعوت لمسميات المتلقي. مما يرجع بالمتلقي الى الذاكرة (الارسطية) (التطهيرية) فـ (العرض والجميل) فقط (يستحوذ) على ذهن المتلقي)ص/١١٤. و(يجسد الجميل والجليل على حد سواء عبر الشكل Form). ص/١١٤. وهو ما يضع الجميل والجليل موضع الحل دون تنصيبه منصب الإشكالية !!!. فالشكل له مرتداته المعرفية والجمالية مهما تقصت أبعاده. فثمة قوابض قبلية تؤشر الإحالة. ويتم التحقق من الجميل والجليل بتوصيفات مبسطة موفورة في كراسات الإخراج المدرسي (ينبغي أن تكون المقاربة الإخراجية على قدر من الرفعة والبهاء والتحرر من الأطر الفنية البالية) ص/١١٥. فهل ثمة إشكالية في تجسيد وإبراز الجليل وفق مجازية وشفاهية المتن ؟ وهل يستأهل الجليل جملة آراء وإجراءات ليكون موضع أشكال؟

ويفتقد المتلقي تأشير بعض العروض ذات الشحة، الجليلية، سواءا في عروض المسرح العراقي او الغربي ورغم وجاهة ذلك، إلا أن ثمة مؤشرات أخذت بها النظريات الجمالية والنقدية أيضاً تسجل تصويتاً للجليل في فضاء العرض ، فعروض المخرج (سامي عبد الحميد)

(كلكامش/ زبيبة والملك/ (لاحقا) كذلك لدى (صلاح القصب) في (العاصفة/ مكبث) وعرض (الحر الرياحي) لـ (كريم رشيد). ولعل في طروحات وعروض المخرج (بيتربروك) مثل (منطق الطير) ما يوفر فرصة حاضرة للتطبيق الجليلي. ويتأسس على تلك (الغيبة) أن يخرج مبحث الفصل الثاني دون مسوغات إنطلاقاً من العنوان الباحث عن الجميل والجليل في الدراما وليس خطاب العرض. إذ تبدو حيرة الناقد متوهجة في سوق خطاب العرض الى مثابة الجليل تحديداً لإفتقادها الى مرجع يهمس بـ (المطابقة) التي وفرتها الأفكار والنظريات فيما يخص (الجميل) وثمة عسرة مفاهيمية لتأشير الجليل وأنواعه (الجليل الفني/ الجليل الخلقي) أذ يعرج الناقد الى النص وهو في إشتباك وخطاب العرض وفق إشارة معيارية/ ساكيولوجية تخص بنية الشخصية دون (إمبراطورية العلامات) (العرض) ويتبنى الناقد (الأعسم) مقولات ما ورائية تخص إنتاج الجليل الذي يأتي (بالتأمل الماورائي، فلا مناص من إثارة إنفعالات المتلقي). ص/١١٦. أن الخطاب الجمالي في المشهد الفلسفي ، قد هجر أبعاد الإنتاج الماورائي. فماهية النص تتأتى عبر مجموع علاقاته وليست الدلالة المفردة ذات كفاية تعبيرية لإنتاج المعنى أو/ معنى المعنى ((فلم يعد الجمال متعة أو صفات مستقرة في باطن الأشياء بل هو مجموعة من العلاقات))[١٠] . ويستبقي الناقد فعل التلقي قيد الفعالية الساكيولوجية الطارئة في أخذه لمقولات ثقافية (الجموع). فالحكم الجمالي لديه محمول بـ (جمعيته) دون خاصية ما لذات بعينها. ذلك إن التنصيص العائد لـ (رواية عبد المنعم عباس) يتأخر عن مشهدية التلقي ونظرياته المعروفة ليستقر في فضاءات نظرية (العدوى) لـ(تولستوي) والفزع عند (آرتو). إن الناقد في توافق ورأي (رواية) في (إن العرض المسرحي الذي يستحوذ على إعجاب الغالبية العظمى من المشاهدين... يمكن أن نطلق عليه جميلاً. أو نقول عنه – إنه الأجمل). ص ١١٧/ ١١٨. وذلك شأن إحترفته الثقافة الإستهلاكية في تسويتها جموع (المشاهدين) في خطاب أيديولوجي/ تعبوي/ تهافتي بطرح ((مزيد من الذرائعية التي تضحي بالبعد الجمالي للشياء في سبيل بعدها العملي))[١١]. ويحتكم الناقد الى محكمات (الإنسياق والثقافية) وأبعادها المنتجة لفعل التلقي المتعالي. فالجليل كونه مفقوداً في العروض المسرحية. لا يظفر به إلا في فضاءات وإنسياق (المقدس) وفي عروض موصوفة باللفظية والشفاهية. وكأن ثمة متلقي واحد متعال عبر التاريخ. أنموذجه المتلقي في عصر (الأغارقة) !! مما أوقف فعل التلقي على ما يسمى ((بالتلقي الخارجي، حيث المعتقدات والأفكار المقدسة وما يحسمه النسق والوسط الثقافي الذي يظهر فيه))[١٢]. وإحتشد متن المبحث بثبت للأساليب والمدارس الإخراجية التي دونتها محاضرات الإخراج الأولى في الدرس الأكاديمي (الواقعية/ التعبيرية/ آبيا/ كريك/ أرتو/ ستانسلافسكي) دون إشارة ما تتعابر وتترابط بها ومفهوم الجليل . مما يشخص عجزاً إجرائياً وقرائياً في رصد ماهية البحث وإنفلاته خارج سكة أهدافه نظرية وتطبيق. ويحتفي الناقد (الأعسم) بخطالة الإنتاج العلاماتي لدى الناقد (تاديوس كاوزان) في تفصيصاته للإداء العلاماتي في فضاء العرض . إذ ليس ثمة ما يقرن الإداء هذا بـ (سبرنطيقية) بإنتاج الجليل كون الخطاطة معنية بتقسيم العلامة وجهاز إنتاجها. ويعاين الناقد. منظومة العرض المسرحي بعدسة تقليدية لا تخرج عن متن الدرس الإخراجي العتيد بحضوره منذ عقود في مناهج معاهد وكليات الفنون العراقية .! ويرفع الناقد في النهاية جملة إستنتاجات مقوسة بعنوان (مواصفات العرض المسرحي الجميل والجليل). بلغت ثلاثة وعشرون مادة. يمكن للمتلقي ترحيلها لعموم العروض دون خاصية ما: الأمر الذي يتعادل به عنوان البحث بإفتقاده للأبعاد التشخيصية والمفاهيمية والإجرائية مع عروض اخرى !!.

النتائج

١ــ علاقة النص الدرامي أو/ و خطاب العرض في (تعادلية) تماثلية والمرجع الإبستمولوجية.

٢ــ إستجابة النص الدرامي أو/ و خطاب العرض في منظومته الجمالية والإتصالية الى متعاليات قاره دون تفحص للحراك التجريبي وأشواطه التاريخية.

٣ــ تكبيل منطلقات النصوص أو/ و العروض التجريبية بأبوة نظرية – تأريخية بعينها مما أوقف الجهد النقدي عن كشف المحتجب أو المتفع البنائي.

٤ــ إن قراءة الناقد (الأعسم) ذات حمولة نكوصية مستدعية لتوافقات الوقائع التاريخية ومقروراتها مما قوض فرص القراءات المتحاينة والمحايثة للنصوص او العروض.

٥ــ غلبة المعالجات النقدية الخاصة بالجميل على ماهية الجليل. بأثر الوفرة المرجعية المسودة للمقولات الجمالية.

٦ــ تأميم المقولات والأفكار المعنية بمفهوم الجليل لرهط فلاسفة دون غيرهم في آليات القراءة النقدية. فثمة حضور مركزي لأفكار (بيرك/ شلر/ كانت/ شوبنهاور).

٧ــ إصطفائية في درج نصوص بذاتها ومحمولاتها من الجميل والجليل. وإقصاء جملة نصوص لها سعتها البنائية والدلالية سواءاً لكاتب درامي بذاته أو لمرحلة تأريخية.

٨ــ شحة الأفكار المعنية بالجليل مدعاة لإعتماد الناقد مقولة فقهية (الحاضر على الشاهد) فكانت قراءة (أبسن) بعين (هيراقليط).

٩ــ إغفال آلية التلقي والإستقبال نتيجة لإنشغالات الناقد في التأسيس المفاهيمي للجليل تحديداً.

١٠ــ تخطي القراءة النقدية لعروض ذات مقدرات تخص الجليل في لوح المشهد المسرحي العراقي مثل (ماكبث/ صلاح القصب) (الحر الرياحي/ كريم رشيد) (زبيبة والملك/ سامي عبد الحميد).

١١ــ ثمة تخليط مفاهيمي ومنهجي في الجمع والرصف بين مقولات الجميل والجليل ونظرياتهما والمناهج النقدية الحديثة وطروحات ما بعد الحداثة.

١٢ــ درج الناقد على أتمتات (سبرنطيقية) بإعتماده (مواصفات العرض المسرحي الجميل والجليل) بصيغة التشميل لمجمل الإتجاهات والمدارس الإخراجية المتباينة مرجعاً وتواصلاً مع المتلقي.

١٣ــ إستقرار (أفق التوقع) لدى المتلقي بخاصية الجميل والجليل في المدارس الإخراجية.

١٤ــ لمفهوم الجميل والجليل حضوراً (أنطولوجياً) لدى الناقد في مسايرته بأفقية تأريخية جامعة وموقوفة لمجموعة من الفلاسفة والكتاب فما تحمله نصوص (أسخيلوس) له حضوره الإشتراطي في نصوص (شكسبير) ومن بعد في نصوص (أبسن) و (تشيكوف)

الإستنتاجات

١ــ لمفهوم الجميل والجليل سمة التناهي والأقفال وفق طروس معرفية دون إجتراح او إنفتاح لأفكار أكثر راهنية ومحينة.

٢ــ الإرتكان الى القراءة التأريخية وجهوزيتها إغفال للحاضنة البنائية ومنسوبها الدلالي والنسقي.

٣ــ علاقة المنهج بالرؤية النقدية تتأسس على ثنائية لا تناظرية بتقدم وإنتصار المنهج على فضاءات الرؤية ومتسعاتها القائمة.

٤ــ لقراءة الناقد سمة التأصيل في ملاحقة المفاهيم والنظريات الخاصة بالجميل والجليل.

٥ــ القراءة ذات دلالات تعليلية تنهض على التبرير والتسويغ أكثر منها قراءة تفسيرية/ تأويلية.

الهوامش

١–مانفريد فرانك، حدود التواصل. الإجماع والنزاع بين هابرماس وليوتار. ترجمة وتقديم وتعليق: عز العرب لحكيم بناني. الدار البيضاء. أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣، مقدمة المترجم، ص/٥.

٢–د. سمير سرحان، النقد الموضوعي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ١٩٩. ص٢٥.

٣-موسوعة لالاند الفلسفية. المجلد الثاني. تعريب: خليل احمد خليل، بيروت، باريس. ط١، ٢٠٠١. ص ٨٠٣.

٤-ادورد سعيد. العالم والنص والناقد. ت: عبد الكريم محفوض. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠. ص ٣٠. وينظر: ييل اشكروفت. و. بال اهلواليا. ادورد سعيد. مفارقة الهوية. ت: سهيل نجم. دمشق: دار نينوى. ودار الكتاب العربي. ط١. ٢٠٠٢. ص ص ٣٩-٤٠.

٥-سعد البازعي. استقبال الآخر. الغرب والنقد العربي الحديث. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط١. ٢٠٠٤. ص ٨٧.

٦-ينظر محمد عبد الرضا ابو خضير الجنابي. مناهج النقد المسرحي في العراق_ في نقد النقد. كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، ١٩٩٨. مطبوعة على آلة الطابعة.

٧-د. باسم الأعسم، الجميل والجليل في الدراما، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ط١ ٢٠٠٢.

٨-تزفيتان تودروف، المبدأ الحواري، دراسة في فكر باختين. ت: فخري صالح، بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢ ص ١٠٣.

٩-آلان تورين، نقد الحداثة، ت: أنور مغيث. القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٧. ص ٢٧٣.

١٠-زكريا إبراهيم، الفنان والإنسان، القاهرة. مكتبة غريب، ١٩٧٢. ص ١٤٢.

١١-أودنيس، الحيط الأسود. بيروت: دار الساقي ٢٠٠٥. ص ١٥٤.

١٢-د. عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية. بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة. ودار اويا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠ ص ص ٧-١٤.

النظم التركيبية في الرسم العراقي المعاصر
((دراسة تحليلية))

م.م. فريد خالد علوان
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مشكلة البحث والحاجة إليه

يسير الفن وفق محددات افتراضيه تخلقها مخيلة (الفنان – الإنسان) بمعرض الحدود المكتسبة ومسالك الرؤية الذاتية لتتولد قيمة (أشاريه – تعبيريه) تنطق الرؤية الأبداعيه بداعي التواصل الإنساني بين مختلف الأنسجة الفكرية. وكهدف أرضائي صرف او مع دوافع أخر يدخل (الفنان – المعبر) في تحديات التصوير الذهني بما يخرج من تأملات منسوجة على السطح التصويري اختزلت عصارة الجهد (البشري – العاطفي) الفردي ، لتصل الى (المتلقي – المتأمل) بضمان كاملية القصد من هذا النتاج. في معترك هذه المعادلة الإنتاجية – والحال:هدف أسمى مرجعيته المعطيات الواقعية – يحق للفنان المنشئ ان لم يكن لزاماً عليه ان يصوغ الرؤى ويطلقها من جديد حتى يترأى لنا فيما نشاهده أننا أغفلنا رؤية ما سبق وان رأيناه ، ونحس من جديد بما مضى من أحاسيس . غير ان الرؤية والإحساس تكون أعمق فيما يلحق من تواصل أشاري بين مستقبل وناقل ومتلقي. وفي عمق التاريخ المنتج للفن لم يسوغ المبدعون في الأنشطة الحسيه عملية النقل المباشر كونها تجتر المحصلات السالفة بتكرار يحرص على ترسيخ الملل ، فكانوا يصوغون قيماً جمالية من تحصيلات الواقع ، فحتى مع أكثر درجات النقل أمانه وصيانة وحماية للسرد المباشر، يلوح طابع ويد الفنان المؤطره للحدث لتشعرنا (كمتلقين) بأنه موجود خلف بل وامام ما نتلقاه . أذن والحال كذلك يمكن القول ان هناك رؤية صاغت ما شوهد وأحس به ، وهناك عقل ومخيله واحساس اعادت البناء وفق مفاهيم مختلفة المعالم ومتقاربه الأصل،وهناك ابداع اعاد تنظيم وتركيب مارآه وتذوقه من ثم نسجه وقدمه لنا . وقد تلقى مشارب او مصبات اسلوبيه اثرت فيها ايديولوجيات او قيما في زمكانيه محدده بعد ان استمالتها رؤى جماليه أطرتها في وحده الهدف ، فأمكن حصر (لا للتحديد ولكن للتعريف) انسجه وتراكيب بذاتها تدل وتشير وتكشف للمتتبع امكانيه قيام نظام بنائي او مسلك تركيبي او أكثر ساد وانتشر في محددات الواقع . من ذلك اراد الباحث التوقف عند طرائق ومعرفات النظم التركيبيه والتي يمكن الاشاره نحوها وتعريفها في جانب من مسيرة الرسم العراقي المعاصر ، وتحويلها (تنظيرياً) الى استلالات جماليه تفيد الدارسين والفنانين على حد سواء . سيما وان هذا الجانب الجمالي في الرسم المعاصر في العراق قلما اشير نحوه بدراسات اكاديميه من شأنهاأغناء البعد التعريفي فيه ، وإكسابه الصورة الجمالية الكاملة التي يستحقها . وتتجلى الحاجه لهذا البحث لما يفتحه من باب مهم لا غنى للمكتبة الأكاديمية عن الولوج فيه ، شأنه شأن المنابع الأخرى التي تضفي لمسة اثراء في هذا المجال . كذلك يعاضد هذا البحث امكانية تحضير قيماً ارتكازيه تسهم في قيام الفنانين بأضافة خزين معرفي يدفعهم الى تطوير الواقع الفني وتكملة مسيره الرسم المعاصر وفق معطيات تنظيريه ذات أحاطه منهجيه .

أهمية البحث

أن عدم امتلاك الذاكرة المكتبية في الرسم العراقي المعاصر دراسات بحثيه علميه كافيه تمليء هذا الجانب المهم في مسيرة الفن تكشف أهمية أداء مثل هذه البحوث فضلاًعن انها لبنه في جدار الامتداد الفكري الانساني فيما يمكن كشفه بمثل هذا الدراسة .

أهداف البحث

يروم البحث الى الاجابه عن السؤالين أدناه :

١ــ ماهي التنظيمات او التكوينات البنائيه في الرسم العراقي المعاصر .